Quêtes littéraires n° 5, 2015

Maria Concetta La Rocca

DISUM (Catane), EHESS (Paris)

Sur l'image qui manque à nos jours, Pascal Quignard et l'imaginaire de l'absence

1. Introduction

L'œuvre de Pascal Quignard embrasse plusieurs arts. Tout comme la musique, la peinture habite tous ses écrits. Peintre[1] et dessinateur lui-même, l'image se trouve dans ses ouvrages d'une manière aussi bien directe (grâce à l'emploi d'images puisées dans l'histoire de l'art) qu'indirecte (recréé par le biais d'un langage particulièrement figuré, discours sur l'art). En confirmant ce lien entre écriture et images, Quignard écrit à ce propos : « derrière une peinture ancienne, il y a toujours un livre – ou du moins un récit condensé en instant éthique » (1994 : 54).

Il est question maintenant de savoir quelles sont les manières grâce auxquelles Quignard construit ce rapport entre image et écriture, et quel lien il entretient avec les traditions précédentes. Si, d'un côté, l'écrivain utilise beaucoup l'*ekphrasis* (*cf.* Kürtös, 2009), de l'autre il faut préciser que cette pratique n'est pas, chez Quignard, une simple description des tableaux ou des fresques (*cf.* Riffaterre, 1994 : 211-29). Cette pratique doit plutôt être vue comme Michele Cometa l'a définie : le lieu de l'incarnation du regard en littérature. En effet, Cometa voit l'*ekphrasis* comme une sorte de point d'observation à partir duquel l'écrivain, les personnages de la narration et même le lecteur interprètent les faits vus ou lus (2012 : 106). Quignard utilise en effet ses descriptions pour expliquer, voire soutenir, sa vision du monde.

Chez Quignard, le rapport entre écriture et image n'est pas non plus seulement une *mimesis* (*cf.* Vouilloux, 1994), c'est-à-dire une imitation du récit qui est derrière les images. Par exemple, dans *Boutès* (2008), les fresques *L'Homme de Lascaux* et *Le Plongeur de Paestum* ne sont pas juste l'expression philosophique ou l'imitation

Maria Concetta La Rocca – doctorante en Philologie moderne au DISUM de l'Université de Catane et à l'EHESS de Paris. Adresse pour correspondance e-mail : m.concettalarocca@yahoo.it

1. Suite à une de ses dépressions nerveuses, Quignard brûle pourtant une soixantaine de toiles qui portaient sa signature.

du geste de l'Argonaute protagoniste de l'histoire du livre. Les deux peintures constituent aussi, et surtout, l'arrière-image du texte ou, si nous voulons, l'arrière-récit du conte mythique d'Apollonios de Rhodes.

Et ce n'est pas non plus une adhérence totale à la technique de la *mise en abyme*. Même si cette dernière est utilisée, par exemple, dans *Tous les matins du monde* (1991) – dont l'un des personnages, le peintre Lubin Baugin, a réellement existé au XVIIème siècle et ses toiles constituent un élément clé de la narration – cette pratique n'est pas souvent adoptée par Quignard dans ses autres écrits.

Après une analyse attentive nous pouvons affirmer qu'il ne s'agit pas non plus d'une obéissance rigide à la formule horatienne *ut pictura poesis*. Chez Quignard, le lien entre écriture et image ne suit aucune tradition précédente.

Au cours de notre étude, nous essayerons alors de montrer de quelle manière Quignard traite le rapport entre image et écriture. Pour expliquer cela, nous analyserons *Sur l'image qui manque à nos jours*[2] (2014). Dans ce petit texte, Quignard prend en examen quatre images anciennes – *L'Homme de Lascaux*, *Le Plongeur de Paestum*, *La fresque des Taureaux*, *Médée Méditante* – qui ont en commun le fait de raconter une action/image qui manque[3]. Quignard ne se contente pas de ces images pour expliquer au lecteur ce qu'il pense. En obéissant implicitement – et partiellement – à la formule d'Horace, l'écrivain commente aussi, dans ce livre, quatre textes anciens. Ces derniers ont la fonction d'expliquer, d'un point de vue philosophique, comment l'image absente est en réalité présente dans notre esprit. Il s'agit du livre XXX de *Histoire de la nature* de Pline l'Ancien, de *Tuscolanes IV* de Cicéron, de *Gloire des Athéniens V, 1* de Plutarque et, enfin, de certains passages des *Historiae* de Hérodote.

2. L'image manquante : pensées sur l'origine

Quignard nous parle avant tout des images que nous n'arriverons jamais à voir, en particulier celles qui concernent l'origine. Ce type d'images concerne *stricto sensu* l'origine et la conception de l'homme, tandis qu'elles se réfèrent *lato sensu* à l'image de l'origine dans l'art préhistorique et gréco-latine. Dans les deux cas, ce sont des images qui manquent, qui font défaut à notre vue, mais non à notre esprit.

Pour ce qui concerne les images de notre origine, notamment de notre conception, selon Quignard « [u]ne image manque à la source. Personne d'entre nous n'a pu assister à la scène sexuelle dont il résulte. […] C'est ce que les psychanalystes ap-

2. Il s'agit, en réalité, de la retranscription d'un long discours prononcé au cours de trois événements. La première fois le 13 novembre 2009, au laboratoire d'archéologie de l'École normale supérieure. La deuxième le 24 mars 2009, au musée des Beaux-Arts de Lille. La dernière le 15 juin 2011 au Collège iconique, avec Serge Tisseron et Bernard Vouilloux.

3. « Il y a une *image qui manque* dans toute image », écrit Quignard (2014 : 8).

pellent *Urszene* » (2014 : 8). La pensée de Quignard a clairement une empreinte psychanalytique et freudienne. Toutefois, comme Frantz le souligne, cette « scène invisible dont Quignard parle n'est pas l'*Urszene* de Freud. Tandis que Freud cherche à retrouver un lien fictif, artificiel, fantasmé, Quignard jouit de l'absence de lien, de la perte irréparable, le "jadis" » (*in* Calle-Gruber, 2011 : 62-63). Comme il écrit dans *Vie secrète* : « La présence fascinante est la présence qui déclencha la vie en nous, qui "nous" rendit présents. L'amour, comme la peinture, prend sa source dans la seule image qui est impossible aux yeux qui en résultent » (1997 : 113). Dans son étude sur le silence des images chez Quignard, Bernard Vouilloux observe à ce propos :

> Les différents régimes du visuel et de l'image font signe, sans exception, vers l'image manquante, c'est-à-dire vers ce dont il ne peut *pas* y avoir une image, ou vers ce dont il ne peut y avoir *que* des images – la scène de notre conception, dont on comprend que l'*Urszene* freudienne, perçue et/ou fantasmée (2010 : 163, italiques de l'auteur).

Quignard est ainsi fasciné par ce qui manque. En particulier, il est intéressé par la « scène » invisible de notre création, qui n'apparaîtra jamais à nos yeux : « Le trait le plus extraordinaire de la scène invisible est qu'elle précède la vision » (2007 : 23), écrit Quignard. Et non seulement la vision, mais aussi le temps, puisque :

> Un autre trait de la scène primitive est qu'elle précède le passé. Elle n'est pas inscrite dans le temps mais avant le temps. Elle est le jadis – le hors mémoire, le « passé avant ce qui s'est passé », l'amont sans langage de la biographie, l'amont animal de l'histoire (2007 : 25).

Pour parler de l'origine et du « jadis », Quignard choisit, entre autre, une peinture d'il y a 15000 ans : *L'Homme de Lascaux*. Il s'agit de la première figuration humaine, c'est-à-dire de la première fois que, dans l'histoire de l'art, un homme est représenté. Toutefois, cette fresque ne concerne pas seulement l'homme, mais aussi l'« animalité ». La présence d'animaux renvoie, en effet, à l'originaire, à ce qui est venu sur la terre avant l'homme ; mais elle représente aussi l'instinct primaire, primordial, authentique et sans langage. Émile Benveniste écrit, dans des notes pour son cours au Collège de France :

> Quand l'homme primitif « représente » en le dessinant un animal ou une scène, il l'écrit. Son « écriture » alors reproduit la scène elle-même, il écrit la réalité, il n'écrit pas la langue, car pour lui la langue n'existe pas comme « signe » (*in* Calle-Gruber, 2011 : 74).

C'est pour cette raison que les images préhistoriques des grottes de Lascaux peuvent être considérées comme une « protolittérature ». Elles contiennent un récit, raconté par le seul biais des images, qui véhiculent la narration et le sens de l'histoire peinte.



Figure 1.
L'Homme de Lascaux

2.1. Ce qui manque e(s)t la source de *libido*

L'absence n'est pas la seule caractéristique des images que Quignard utilise dans ses œuvres. En effet, un autre trait de ces représentations c'est le fait qu'elles contiennent une action qui n'est pas achevée. Pour Quignard, l'art est *enthelekheia*, « ce mot si savant qui fait le cœur de la philosophie d'Aristote, est très simple en vérité : elle est cette *action qui n'est pas achevée dans la peinture* » (2014 : 40). Par conséquent, l'image a aussi la fonction de suggérer, amener l'esprit de son observateur à compléter l'action qui manque, par le biais de son imagination. Comme nous avons déjà annoncé, dans *Sur l'image qui manque à nos jour* Quignard insert quatre images. Il s'agit de *L'Homme de Lascaux*[4], du *Plongeur de Paestum*[5], de la fresque de *La tombe de Taureaux*[6] figurant Achille et Trôilos, et de la *Médée Méditante*[7] de la Casa dei Dioscuri.

Quignard affirme que la *fascinatio* de ces peintures naît à cause de la présence d'images absentes dans l'histoire qu'elles racontent. L'art est par sa propre nature l'ex-

4. Il s'agit d'une peinture sur pierre calcaire qui se trouve, justement, dans les célèbres grottes de Lascaux, à Montignac (Aquitaine). Ces scènes énigmatiques, qui probablement constituent des scènes de chasse, datent de 15000 av. J.-C.

5. La fresque est du 480-470 av. J.-C., mais elle fut découverte seulement en 1968 par l'archéologue italien Mario Napoli, dans une nécropole située à 1,5 km de la ville de Paestum, dans la région Campanie.

6. Tombe étrusque du 530 av. J.-C., qui se trouve à Tarquinia, près de Viterbo, en Italie.

7. C'est une fresque retrouvée dans une grande maison d'époque romaine, qui se trouve à Pompéi et qui avait été recouverte de la lave du Vésuve après l'éruption de 79 ap. J.-C. Maintenant, la fresque est conservée au Musée archéologique de la ville de Naples.



Figure 2. *Le Plongeur de Paestum*

pression de l'absence[8] : « Si le désir est l'appétit de voir l'absent, l'art voit l'absent » (2014 : 14). Alors, dans *L'Homme de Lascaux*, « On ignore quelle est l'action qu'on voit mais l'action *n'est pas achevée*. C'est l'instant d'avant » (2014 : 10, italiques de l'auteur). L'image contemplée ne nous dit pas pourquoi l'homme tombe, ni quel est le récit derrière cette représentation.

Pareillement, Quignard souligne que, en regardant la fresque de Paestum, on relève que : « Au centre, le plongeur plonge, il n'a plus les pieds sur l'acropole, il est dans l'air, sa tête n'a pas encore atteint la mer. L'action *n'est pas achevée*. Il est *plongeant* » (2014 : 12). Les deux figures d'hommes accomplissent donc des actions dont on ne voit ni le début, ni la fin. Notre esprit se concentre donc sur l'instant représenté et il complète l'action grâce au pouvoir d'imagination.

Quignard prend en examen deux autres images. Dans la fresque de la Casa dei Dioscuri[9], l'image d'Achille qui fait une embuscade à Trôilos, « L'action n'est même pas commencée » (2014 : 22). En effet, selon Quignard :

---

8. D'ailleurs, même les personnages de ses romans vivent toujours une absence. « Sa vie ? La *mancanza* », écrit Quignard à propos d'Ann Hidden, dans *Villa Amalia* (2006 : 114).

9. Quignard nous offre une *ekphrasis* très détaillée de cette peinture : « Chevauchant son cheval immense le jeune Trôilos tient ses rênes dans la main droite ; il tient dans son autre main sa longue lance de guerrier. Il est très beau. Il est lui-même si grand que sa tête sort du cadre quadrangulaire dont le peintre a entouré sa fresque. Il est presque entièrement nu, sauf les pieds et les chevilles. Tout à fait à gauche, face à nous, caché par le puits maçonné, Achille, derrière les grandes pierres rectangulaires, se tient en embuscade. Trôilos ne le voit pas. Achille n'est pas seulement aux aguets : tout son corps, couvert d'armes et d'armures et de casque de guerre, est prêt à passer à l'attaque. Comme un félin, Achille prémédite son bondissement et son meurtre » (2014 : 21).

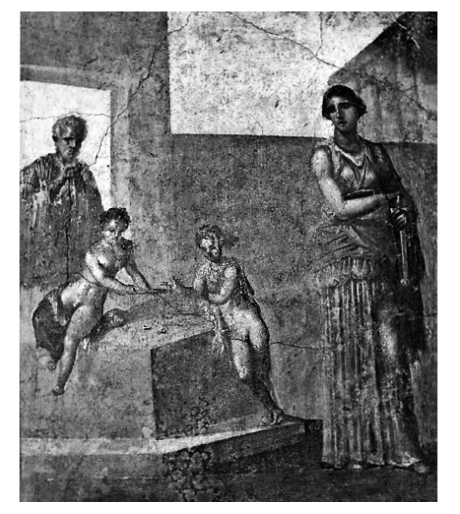


Figure 3. *Médée Méditante*

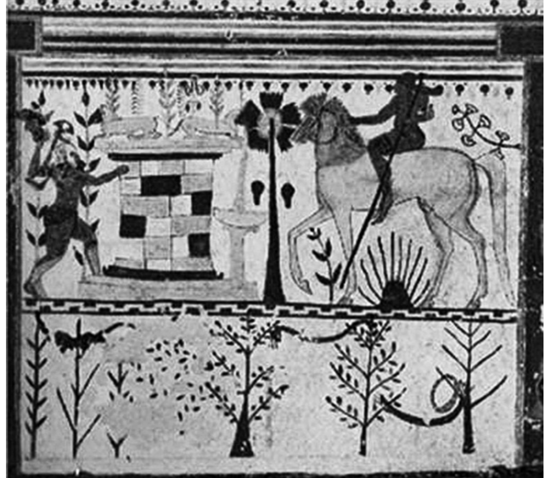


Figure 4. *Achille et Trôilos,* Tombe des Taureaux

> Cette peinture médite, pré-médite, se tient en « embuscade dans le visible » de façon vraiment sublime. Elle est incroyablement pensive, méditante, parce que son image absente (le sacrifice du kouros Trôilos sacrifié par Achilleus un peu à la façon d'Isaac par Abraham) s'approfondit d'une autre image qu'elle devance (2014 : 23-14).

La fresque anticipe ainsi, sans même la représenter, la mort de Trôilos et aussi l'incendie de la ville mythique de Trôia. Il s'agit de deux images qui contiennent, à leur tour, des images qui manquent :

> Ici il y a deux images absentes.
> La première image absente dans cette image : le meurtre de Trôilos exécuté par Achille.
> La deuxième image absente dans cette image : Trôia vaincue en flammes (2014 : 24).

Il y a aussi une dernière image qui « pré-médite ». Elle pré-médite une action qui est, elle aussi, absente. Elle a comme protagoniste une figure que Quignard aime beaucoup : Médéa. L'écrivain choisit encore une fresque de la Casa dei Dioscuri. Il s'agit de *Médéa Méditante*.

L'image représente la matricide, ses deux fils (Merméros et Phérès) mais aussi l'enfant qu'elle porte dans son ventre (Mèdeia). Tragos, le précepteur de ses enfants, est également présent. Quignard souligne le fait que, dans cette fresque, il y a une scène manquante. En particulier, il y a une action qui n'est pas encore accomplie, mais qui est en train d'être *pensée*[10] :

10. Quignard aime souligner l'action (invisible, elle aussi) de « méditer », dans le sens de « penser ». À ce sujet, Quignard dédie le IX[ème] tome de *Dernier Royaume* : *Mourir de penser*. Pour l'écrivain,

> Bien sûr, soudain, elle va les tuer – mais on ne la voit pas tuer.
>
> Bien sûr, aussitôt après, elle soulèvera sa tunique ; elle écartera ses cuisses ; avec son épée elle nettoiera l'intérieur de sa vulve de toute trace du troisième enfant qu'elle conçu de Jason – mais on ne voit rien de ce qui va advenir (2014 : 28).

Les éléments qui *pré-annoncent* la *préméditation* de Médée sont plusieurs : la femme tient une épée dans la main, Tragos « *guette* la scène qui va avoir lieu » (2014 : 30, italique de l'auteur), Merméros et Phérès « jouent aux osselets qu'ils *sont en train de devenir* » (2014 : 28, italique de l'auteur).

Alors, selon Quignard, « L'image voit ce qui manque », tout comme « Le mot nomme ce qui fut » (2014 : 63). L'écrivain fait une telle distinction entre l'écriture et la peinture : si l'écriture est quelque chose de limité, fini, un instrument fonctionnel à décrire des actions accomplies dans l'image, par contre : « L'image, elle, appartient encore au monde vivant ; elle est biologique ; elle vit avant la fin ; elle est indicielle, elle erre dans la puissance prémotrice de l'action » (2014 : 59). En particulier, Quignard souligne comment : « Les fresques romaines ne songent même pas illustrer l'action d'un récit qui leur serait préalable. Elles font émerger ce qui va *suivre peut-être* l'instant qui est encore en instance (to gignomenon) » (2014 : 61).

Les images que Quignard prend en examen contiennent ainsi une image qui manque, une action inachevée. Le sens de l'art réside selon lui justement dans cette absence. Il observe à ce propos :

> L'art cherche quelque chose qui n'est pas là. On songe à la devise de Victor Hugo, dont il avait couvert les murs de Guernesey. Absentes adsunt. (Les absents sont présents. Les morts sont là.) Si le désir est l'appétit de voir l'absent, l'art voit l'absent (2014 : 14).

L'émotion qui dérive du texte naît alors à partir de quelque chose qui n'est pas là, mais qui existe parce que c'est notre esprit qui le conçoit et qui complète la scène observée. Mais alors, « Comment l'image, à l'intérieur de l'image, voit-elle absente ? » (2014 : 14), se demande Quignard. Il essaie d'expliquer cela grâce à d'autres exemples :

> En français on appelle « nouvelle lune » la lune qui *manque* dans le ciel. C'est étrange. […] On ne voit rien, on voit la lune *absente* dans le ciel, et on dit : « Elle est neuve ». […]
>
> En français on appelle « grossesse » le sang qui *manque* chez les femmes. La femme découvre qu'elle est enceinte en *voyant absent* le sang lunaire (2014 : 15, italique de l'auteur).

« penser » est synonyme de « concevoir », « imaginer ». D'une manière particulièrement fascinante, dans *Mourir de penser*, Quignard relève le fait que dans l'histoire de la littérature européenne, le premier à penser c'est un chien. Ce verbe apparaît pour la première fois dans l'*Odyssée* d'Homère : « Homère a écrit, il y a 2800 ans, dans *Odyssée* XVII, 301 : *Enoèsen Odyssea eggus eonta*. Mot à mot : Il *pensa* « Ulysse » dans celui qui s'avançait devant lui. […] c'est son vieux chien, Argos, qui reconnaît cet homme tout à coup » (2014 : 17).

Agnès Cousin de Ravel observe dans son article que chez Quignard :

> L'image peinte, liée à la sexualité et à la mort, fascine. Elle est la trace de l'image qui manque et revient dans les rêves, en amont de la voix de la mère entendue avant la naissance, à l'origine de l'art, entre visible et invisible, entre réel et imaginaire. […] Analogon de la lecture, dans la mesure où elle en emprunte les signifiants, elle est « la manière noire » pour écrire, elle en est le révélateur, la mise en ordre et le prétexte (De Ravel, 2012 : 48).

3. Le texte comme complément à l'image absente ?

Pour expliquer comment l'image peut voir l'absent, Quignard fait recours à la littérature et, en particulier, aux textes anciens dont nous avons déjà parlé. L'écriture, la *poesis*, se pose alors comme moyen d'explication de l'image, la *pictura*. Dans ce cas spécifique, Quignard se sert de ces textes pour montrer comment l'absent peut être imaginé. L'image, chez Quignard, est la source de l'écriture (*cf.* De Ravel, 2012 : 48-58) et cette dernière a pour objectif d'expliquer le « récit » contenu dans les images. Puisque la plupart des images qu'il utilise ne sont pas particulièrement célèbres, Quignard les décrit, les raconte, pour nous plonger dans l'histoire qu'elles véhiculent. Comme il tient à le souligner dans son livre *Sur l'image qui manque à nos jours*, pour qu'une œuvre d'art soit comprise :

> Il faut non seulement connaître le récit qu'elle condense mais parler la langue qui le rapporte. […] On ne peut pas comprendre une peinture si on ne connaît pas la langue du peintre. Comme pour le rêve, il faut parler la langue du rêveur pour comprendre les images qu'il hallucine et qui se juxtaposent spontanément et désordonnément dans son sommeil (2014 : 23).

L'image a besoin de l'écriture dans la mesure où cette dernière explique ce qu'il y a derrière la simple matière visible. En même temps, l'écriture se sert de l'image artistique pour expliquer le sens des images qui habitent notre esprit, puisque le langage, seul, ne suffirait pas à satisfaire cet objectif.

Pourquoi « voir » l'absent et l'absence est-elle source de sentiments ? Quignard écrit que, dans *Histoire de la nature* de Pline l'Ancien :

> Une jeune femme tient une flamme dans sa main gauche. Dans sa main droite elle tient un morceau de charbon. Devant elle, debout, se tient le jeune homme qu'elle aime. Mais la fille de Dibutadès ne regarde pas son amoureux qui s'en va à la guerre. Elle se penche au-dessus de sa tête pour inscrire la ligne que trace l'ombre de sa chevelure sur le mur (2014 : 13).

La fille ne regarde donc pas son amoureux qui est là devant elle, mais son regard se dirige déjà vers l'image projetée, absente, de l’homme qui va partir. Alors l’image se pose, selon Quignard, comme le désir de voir quelque chose qui manque. Pour expliquer cela, il fait recours à un autre texte. Il s’agit de *Tuscolanes IV* de Cicéron, qui contient une explication linguistique :

> Cicéron définit ainsi le mot de désir : *Desiderium est libido viventi ejus qui non adsit*. Mot à mot : Désir est la libido de voir quelqu’un qui n’est pas là. La *desideratio* se comprend comme la joie de voir, malgré l’absence, l’absent (*ibid*., italique de l’auteur).

Voir ce qui manque dans une image suscite donc « libido », c’est-à-dire désir, joie, envie de saisir quelque chose qui est invisible aux yeux, mais visible à l’esprit.

L’image est pour Quignard aussi la représentation d’une action inaccomplie, *enthelekheia*. Plutarque écrit à ce propos que :

> Oi zoographoi deiknuousi praexis ôs ginoménas, oi logoi diègountai tautas gegenèménas. En petit grec : Les peintres montrent les actions comme sur le point de devenir, les récit les narrent comme étant devenues (2014 : 55).

De la même manière, Hérodote, l’historien grec précise que :

> « Historien » signifie « enquêter sur ce qui *était* » […]. D’un côté l’écriture vivante (la peinture) où l’action qui n’a pas eu lieu n’est pas encore représentée, de l’autre côté l’écriture morte où on consigne le passé après qu’il a été raconté à l’enquêteur (l’histoire) (2014 : 56-57).

Donc, si l’image peut raconter l’absence, l’écriture peut raconter ce qui était présent dans le passé. De là, le pouvoir majeur que Quignard attribue à l’image, qui n’est pas la représentation de quelque chose, mais la figuration de l’absence, qui est proche du rêve :

> C’est ainsi qu’on peut méditer plus avant encore la phrase qui semble si simple de Plutarque. Il n’y a de discursivité que de la langue. La discursivité de la langue réside dans la phrase. Le rêve est donc autre chose qu’une phrase. La peinture, qui en est déduite, doit par conséquent être autre chose qu’une représentation (2014 : 59).

Nous voyons bien alors que les images, chez Quignard, sont des images du silence et de l’absence, qui sont de l’ordre du rêve. L’écriture intervient donc pour aider en quelque sorte l’observateur à comprendre l’« absence » qui est à l’intérieur de l’image. Le langage représente donc pour Quignard un instrument pour expliquer l’arrière-récit qui existe derrière toute image. L’écrivain tient à souligner dans *Les ombres errantes* :

> Les images ne sont représentations de rien. Sans langage elles ne signifient pas. Que veulent dire les scènes qu'on voit sur les parois des grottes paléolithiques. Nous l'ignoreront toujours faute des récits mythiques qu'elles prélevaient ou qu'elles condensaient (2002 : 36).

Voici donc la fonction fondamentale de l'écriture : dévoiler, à travers le langage écrit, le mythe et le récit que les images contiennent. En d'autres mots, déchiffrer le sens ultime de l'image.

4. Conclusion

Le discours de Quignard fascine le lecteur, puisqu'il parle des images absentes qui sont présentes dans notre esprit. Bernard Vouilloux explique ce point dans son étude : « Si nous guettons dans les images peintes ce qui va suivre, c'est parce que nous sommes nous-mêmes guettés depuis le fond de l'histoire par l'image manquante de ce qui nous a faits » (2010 : 229). Ce qui manque hante et fascine Quignard. Les images dont il parle sont avant tout des absences.

Le lien entre l'image et l'écriture apparaît alors clair. Le rapport entre les peintures anciennes, le mythe et l'écriture n'est pas de type osmotique, ni réciproque, comme l'interprétation classique de l'*ut pictura poesis* pourrait faire penser. En effet, dans la perspective de notre écrivain, si l'écriture est capable d'expliquer une image, inversement une image ne réussirait jamais à dire ce qu'il y a derrière elle. Puisque l'image est comme le rêve, c'est-à-dire elle n'est pas une entité langagière, mais au contraire une source d'émotions archaïques et primordiales.

Loin de toute forme canonique d'écriture, Quignard donne des nouvelles nuances au rapport entre image et écriture. Pour lui, en effet, la littérature est l'union indissoluble du texte et de l'image. Et c'est à partir de l'alliance harmonique de ces deux arts que le génie quignardien trouve son expression la plus complète.

BIBLIOGRAPHIE

Calle-Gruber M., Declercq G., Spriet S. 2011. *Pascal Quignard ou la littérature démembrée par les muses*. Paris. Presses De La Sorbonne Nouvelle.
Cometa M. 2012. *La scrittura delle immagine*. Milano. Raffaello Cortina Editore.
De Ravel A. C. 2012. La Peinture, pré-texte à l'écriture chez Pascal Quignard. *L'Esprit Créateur* 52. 48-58.
De Ravel A. C., Lapeyre Desmaison Ch. 2014. Les Lieux de Pascal Quignard. *Les Cahiers de la NRF*. Paris. Gallimard.
Kürtös K. 2009. *Henri Michaux et le visuel. Ekphrasis, mimèsis, énergie*. Wien. Peter Lang.
Lee R. W. 1940. *Ut pictura poësis.* The humanistic Theory of Painting. *Art Bulletin* 22. 197-269.
Patrizi G. 2000. *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*. Roma. Donzelli.
Quignard P. 1991. *Tous les matins du monde*. Paris. Gallimard.

Quignard P. 1994. *Le Sexe et l'effroi*. Paris. Gallimard.
Quignard P. 1997. *Vie Secrète* (*Dernier Royaume VIII)*. Paris. Gallimard.
Quignard P. 2002. *Les Ombres errantes (Dernier Royaume I)*. Paris. Grasset.
Quignard P. 2006. *Villa Amalia*. Paris. Gallimard.
Quignard P. 2008. *Boutès*. Paris. Grasset.
Quignard P. 2011. Comment figurer la pensée ?. In Tapié A., Cotentin R. *Portraits de la pensée*. Catalogue d'exposition. Palais des Beaux Arts de Lille. Éditions Nicolas Chaudun.
Quignard P. 2012. *Les Désarçonnés (Dernier Royaume VII)*. Paris. Grasset.
Quignard P. 2014. *Sur l'image qui manque à nos jours*. Paris. Arléa.
Riffaterre M. 1994. L'illusion d'ekphrasis. In Matthieu-Castellani G. *La pensée de l'image : Signification et figuration dans le texte*. Vincennes. PUV. 211-229.
Vouilloux B. 1994. *La Peinture dans le texte. XVIIIe-XXe siècles*. Paris. CNRS Éditions.
Vouilloux B. 2010. *La Nuit et le Silence des images. Penser l'image avec Pascal Quignard*. Paris. Éditions Hermann.

***Sur l'image qui manque à nos jours*, Pascal Quignard and the imaginary of the absence**

ABSTRACT: This article aims to investigate the role of the image in Quignard's writing. Image is always present in his works, either directly, with the use of images taken from ancient art, or indirectly, thanks to the images that arise from his use of certain metaphors and expressions. In particular, here we take into consideration his *Sur l'image qui manque à nos jours*, in order to show how his discourse on the image takes the shape of a philosophical speculation on the *missing images* in our life. Indeed, for Quignard, we always live with the presence of the missing images, that is all we cannot see but we can imagine, for instance that of our conception. Moreover, the author analyses in this work four ancient images and four ancient texts. In so doing he confirms – even if partially – the Horatian formula *ut pictura poesis*, i.e. the link between these two forms of art. For him, the writing has the purpose of explaining the sense and the discourse that images represent. His way to present this to the readers is original and it does not belong to any other literary or artistic tradition of the past.

Keywords: ancient art, contemporary writing, missing images, dream, philosophy.